

Henning Engelke

Metaphern einer anderen Filmgeschichte

Amerikanischer Experimentalfilm 1940–1960

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
1 «The Art That Never Was» – Einleitung	11
2 Die Krise der filmischen Repräsentation	35
Realismus und Filmkunst	35
«Mirrors Locked Face to Face:» NATIVE LAND und THE QUIET ONE	47
Ritual und die Intelligenz der Maschine: Maya Deren	63
Reflexionen des beobachtenden Blicks: Helen Levitts IN THE STREET	78
Technologien des Selbst	90
3 Experimentalfilm und Filmgeschichte	105
Art in Cinema	105
Drei Versionen der Geschichte des Experimentalfilms	114
Experimentalfilm und Educational Film	127
Vision in Motion	135
4 Die Metapher der visuellen Musik	143
Serielle Musik als generative Analogie: FIVE FILM EXERCISES	150
Universelle Formprinzipien und spezifische Erscheinungen	164
Von der visuellen Musik zum Expanded Cinema	170
Musik und plastische Form: Sara Kathryn Arledge und Sergei Eisenstein	183
Licht und Materialität – Los Angeles, 1947–1951	193
Kandinsky und Bebop in San Francisco	206
5 Romantic Poets? Organisationsformen des Experimentalfilms	227
«Vogel's private dream became a dream within the city»: Cinema 16	229
Independent Filmmakers Association, Gryphon und Creative Film Society	235
Cinephilie und die Ränder der Szene: Gideon Bachmann und Jonas Mekas	246
Romantische Poeten und moderne Zombies	250
6 Phantasmagorie, Geschichte und «Closed Field»	263
Geistererscheinungen	263
Phantasmagorie als theoretische Figur bei Parker Tyler und Walter Benjamin	271
Geschichte als Phantasmagorie I: Francis Lees «1941»	282
Die Metapher des «closed field»: Willard Maas, Marie Menken, Ian Hugo	290
Geschichte als Phantasmagorie II: Chester Kessler's THE PLAGUE SUMMER	309

Die Umwertung Hollywoods: Kenneth Anger und Curtis Harrington	309
Die Dunkelheit des Lichts: Kenneth Angers frühe Filme	314
Liminalität, Okkultismus und Kino: INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME	326
7 Rekursive Visionen – Experimentalfilm und Kybernetik in San Francisco	339
Film als Modell	341
Nomadisches Denken: Gregory Bateson und Weldon Kees	354
Workshop 20	359
Zufall und Prozess: Die Kunst- und Filmszene in San Francisco	375
Plateaus und Inseln: Wechselwirkungen von Kybernetik und Kunst	386
Nonverbale Kommunikation	394
8 Politik und Ästhetik der Entgrenzung des Filmischen	409
Experimentalfilm in der Beat-Szene	409
Anti-Kino und kosmische Vision – von THE END zu den «Vortex Concerts»	416
«Media Environments»: Bruce Conner und Wallace Berman	431
Entgrenzung: Ein Ausblick auf die New Yorker Szene	443
9 «Metaphors on Vision»	457
Eine Kontroverse zum filmischen Raum	457
Wiederholung und Verschiebung	466
Film Poetry	471
Abstraktion und Phänomenologie	474
Die romantische Wende: ANTICIPATION OF THE NIGHT und <i>Metaphors on Vision</i>	482
Von der Coop zum Kanon	492
10 Schlussbetrachtung: Metaphern einer anderen Filmgeschichte	509
Literaturverzeichnis	534
Abbildungsverzeichnis	561
Filmregister	565
Namensregister	572

1 «The Art That Never Was» – Einleitung

Das Kino der Cinémathèque de Belgique im Kellergeschoss des Palais des beaux-arts in Brüssel am Abend des 22. April 1958: Über die Leinwand rauscht ein Strom farbiger Bilder, der Schatten eines Mannes, Lichtreflexionen, eine Rose, Landschaften im Südwesten der USA, schlafende Kinder, ein Flamingo. Die Bilder flackern auf, fließen ineinander, wiederholen sich – zu schnell, um beim ersten Sehen ein verständliches Muster zu enthüllen. Der Film ist stumm, schon bald aber ist das Scharren von Füßen zu hören, Buhrufe ertönen, die Zuschauer fangen an, miteinander zu reden, schließlich fallen auf das Filmbild die Schatten derer, die protestierend den Saal verlassen. Zwei junge amerikanische Filmemacher bleiben bis zum Ende der Vorführung. Stan Brakhage ist aus den USA angereist, es ist seine erste Auslandsreise und der gezeigte Film sein neuestes Werk, *ANTICIPATION OF THE NIGHT* (1958),¹ der, von üblichen Montageverfahren abweichend, als metaphorische wie buchstäbliche Reflexion über Licht, visuelle Wahrnehmung und spirituelle Suche konzipiert ist. Neben ihm sitzt Kenneth Anger, der seit 1950 in Paris lebt. Die beiden kennen sich von einem zwischenzeitlichen USA-Aufenthalt Angers. Sie sind nach Brüssel gekommen, um ihre Filme bei der «Compétition international du film expérimental» zu präsentieren. Mit einer Mischung aus jugendlichem Trotz und Neugier auf das, was noch passieren wird, verfolgen sie die Reaktionen der Zuschauer. Anger, an Anfeindungen seiner eigenen Filme gewöhnt, wendet sich anerkennend an Brakhage: «You've got yourself a riot» (Brakhage 1961c, 21 f.).

Aufmerksamkeit zu erregen, und sei es durch ein wütendes Publikum, war nicht das Schlechteste, was einem Filmemacher in Brüssel passieren konnte.

1 Die Datierung von Filmen bezieht sich auf den Termin der Uraufführung. Ausnahmen bilden Filme, die mehrere Jahre in Arbeit waren, die überarbeitet wurden oder bei denen ein längerer Zeitraum zwischen Fertigstellung und Premiere lag. In diesen Fällen wird ein Zeitraum angegeben.

Das Festival war ein hochrangiges Ereignis und bot Experimentalfilmern die seltene Gelegenheit, international wahrgenommen zu werden. Im selben Programm wie Brakhages Film lief auch Raymond (Roman) Polanskis *DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ* (ZWEI MÄNNER UND EIN SCHRANK, 1958).

Jacques Ledoux von der Cinémathèque de Belgique, der das Festival im Jahr 1949 mitbegründet hatte, etablierte die lang aufgeschobene Folgeveranstaltung im Rahmenprogramm der Brüsseler Weltausstellung von 1958, um vom Interesse der internationalen Medienöffentlichkeit zu profitieren.² Ausgestattet mit Preisgeldern in Höhe von \$ 15.000, die der belgische Filmhersteller Gevaert gestiftet hatte, sollte die «Compétition» einen Überblick über neue Entwicklungen alternativer Filmproduktion bieten und zugleich deren kulturelle Anerkennung fördern. Die Jury setzte sich zusammen aus angesehenen Persönlichkeiten der Film- und Kunstwelt, dem Dokumentarfilmer John Grierson, dem Komponisten Edgar Varèse, dem Künstler und Avantgardefilm-Pionier Man Ray, dem Animationsfilmer Alexandre Alexeieff und dem Filmemacher Pierre Prévert. Zugelassen waren Werke, die nach dem 1. Januar 1955 fertiggestellt worden waren.

Wie kein anderes Ereignis seiner Zeit führte das Brüsseler Festival die Bandbreite dessen vor, was in der Mitte der 1950er-Jahre unter der Bezeichnung «Experimentalfilm» geführt wurde. Die USA stellten mit 57 der insgesamt 133 vom Auswahlkomitee akzeptierten Filme das umfangreichste Kontingent. Dies schlug sich auch in der Preisvergabe nieder. Der Neuseeländer Len Lye, der in New York lebte und dessen Filme als amerikanische Beiträge gewertet wurden, gewann den zweiten Preis für *FREE RADICALS* (1958), Hilary Harris' *HIGHWAY* (1958) und Francis Thompsons *N.Y., N.Y.* (1958) erhielten je eine Bronzemedaille. Auch die beiden Filmemacher, die dem wütenden Publikum bei der Vorführung von *ANTICIPATION OF THE NIGHT* (1958) trotzten, gingen nicht leer aus. Kenneth Angers *INAUGURATION OF THE PLEASURE DOME* (1954/1957) wurde mit einem Spezialpreis, dem *Prix de l'Age d'Or*, geehrt, und Brakhage, erst 25 Jahre alt, gewann eine Auszeichnung für sein Gesamtwerk – im Festival liefen sechs seiner Filme, etwa die Hälfte seines damaligen Œuvres. Auch wenn der Hauptpreis an Walerian Borowczyk / Jan Lenicas *DOM* (1958) ging, war das Festival ein Erfolg für die Amerikaner. Der Filmemacher und Filmhistoriker Lewis Jacobs sprach davon, dass der Experimentalfilm endlich aus seinem Schattendasein ins Licht der Öffentlichkeit getreten sei:

2 Das Festival von 1949 fand unter der Bezeichnung «Festival international du film expérimental et poétique» in Knokke-le-Zoute an der belgischen Nordseeküste statt. Dort veranstaltete die Cinémathèque de Belgique in den Jahren 1963, 1967 und 1974 weitere Experimentalfilmfestivals.

The first vibrations of a new era in film creativity was openly acknowledged. [...] For the first time in its history, the movie operating outside the traditional theatrical forms was given the opportunity to be seen and judged by a distinguished jury of international film makers as an independent work of art – devoid of politics, box office values, costs or other doctrinaire considerations.

(Jacobs 1959, 8)

Begeistert von der Anerkennung als autonome Kunstform, blendete Jacobs allerdings den Zusammenhang aus, in dem das Brüsseler Festival Experimentalfilme zeigte. Ihm entging – oder er wollte nicht sehen –, dass das Versprechen künstlerischer Autonomie ein Element innerhalb einer großangelegten politischen Inszenierung bildete. Auch übergang er die schon lange Zeit schwelenden und sich in Brüssel ebenfalls an der Frage künstlerischer Autonomie entzündenden Konflikte um eine Definition des Experimentalfilms (Reisz 1958, 231). In unbekannter Deutlichkeit zeigten sich beim Festival zudem die konzeptuellen, wirtschaftlichen und politischen Grenzen der bei Filmemachern wie Kritikern verbreiteten Vorstellung von Film als künstlerische «self expression» (Knight 1950, 40).

Die Brüsseler Weltausstellung war ein Schauplatz ideologischer Auseinandersetzungen des Kalten Krieges. Sowjetunion und USA wetteiferten in ihren grandiosen Pavillons um die öffentliche Meinung. Das amerikanische State Department sah in der Weltausstellung die Chance, seine Strategie kultureller Propaganda – gefasst in den Begriff der «cultural diplomacy» – auszubauen. Zu der (ausgiebig erforschten) Vereinnahmung der Malerei des Abstrakten Expressionismus als Symbol von demokratischer Freiheit und amerikanischem Individualismus trat nun in Brüssel der Experimentalfilm hinzu. Shirley Clarke, Francis Thompson und Wheaton Galentine, die alle in der New Yorker Experimentalfilmszene aktiv waren, erhielten zusammen mit den Dokumentarfilmern Donn Alan Pennebaker und Richard Leacock den Auftrag, 23 Filme zu produzieren, die im US-Pavillon als Endlosschleifen laufen sollten. Nicht als krude Propaganda, sondern als geschickte Werbung angelegt, zeigten sie ein formal und inhaltlich facettenreiches Bild der USA und kamen damit der offiziellen Vorgabe entgegen, eine «society in motion» zu präsentieren – auch wenn die Filmemacher selbst sich nicht unbedingt mit der ideologischen Botschaft identifizierten und radikalere formale Experimente wie Shirley Clarks BRIDGES-GO-ROUND für den Pavillon abgelehnt wurden (vgl. Rabinovitz 1991, 100 f. Nilssen 2011, 144 f.).

Bei aller Unabhängigkeit von Ledoux in der Organisation des Festivals färbten die ideologischen Muster der Weltausstellung auch auf die Wahrnehmung der gezeigten Experimentalfilme ab. Insbesondere das schon im Abstrak-

ten Expressionismus eingeschliffene Schema schlug durch, das individuellen künstlerischen Ausdruck mit westlicher Demokratie und Marktliberalismus gleichsetzte. Der Filmtheoretiker Noël Burch äußerte entsprechend den Verdacht, dass auch bei der Auszeichnung von *DOM* politische Motive eine Rolle gespielt haben könnten: «Obviously it is rather sympathetic to see an anarchist, insolent little film like this coming out of a Communist-dominated country» (1959, 61). Darüber hinaus übertrug sich der kommerzielle Fortschrittsgedanke, den die Weltausstellung propagierte – die friedliche Nutzung der Atomkraft, die Entwicklung neuer Kommunikationsmedien, die Verbesserung sozialer Verhältnisse durch moderne Produktionstechnologien und modernes Design – auf die Rezeption des Experimentalfilms. Im Licht der Weltausstellung musste er als eine Richtung erscheinen, die das Medium durch kreative Experimente ästhetisch, technologisch und kommerziell voranbrachte und einen Ausblick in die Zukunft versprach. In die verbreitete, von den historischen Avantgarden übernommene Vorstellung des filmischen Experiments als Kritik an herrschenden Ästhetiken und Produktionsmodellen mischte sich die Idee eines durch Technologie, industrielle Produktion und Konsum angetriebenen gesellschaftlichen Fortschritts. Doch war dies nicht allein ein Effekt der Weltausstellung. Die gegenläufigen Tendenzen – Fortschritt versus Kritik, autonome Kunst versus kommerzielle Auswertung, Bildungsanspruch versus unabhängige Kunsterfahrung – waren in der Konzeption zumindest des amerikanischen Experimentalfilms verwurzelt; und sie spiegelten sich in der unsicheren Benennung des Bereichs wider. Hatten die europäischen Filmemacher der 1920er-Jahre sich selbstbewusst als Avantgarde einer neuen Kunst und neuen Zivilisation verstanden, so haftete der Bezeichnung *experimental film* etwas Vorläufiges an, etwas von einem noch uneingelösten Versprechen. Wenngleich umstritten, setzte sich der Begriff in den USA und, wie das belgische Festival zeigt, auch international durch.³

Ebenfalls nach Brüssel gereist war mit Amos Vogel ein aufmerksamer und kenntnisreicher Beobachter der Szene. Vogel hatte mit seiner New Yorker *film society* Cinema 16 die Entwicklung des Experimentalfilms entscheidend mitgeprägt. 1947 gegründet, entwickelte sich Cinema 16 innerhalb kurzer Zeit zur wichtigen Aufführungsstätte und Verleihorganisation für Experimentalfilme. Seine Programme übten beträchtlichen Einfluss darauf aus, was kleinere, über die USA verteilte *film societies*, universitäre Filmclubs, Schulen oder kirchliche

3 Weitere gängige Bezeichnungen, die letztlich aber Unterkategorien umschreiben, verwiesen auf etablierte Kunstgattungen und waren nicht weniger umstritten: «film poem» «visual music» oder «cine dance». Für eine Begriffsbestimmung, die zusätzlich auch Bezeichnungen wie den «formalen Film» und das «andere Kino» umfasst, vgl. Brinckmann (2004, 461 f.).

Gruppen zeigten. Sie entschieden mit über den Erfolg eines Films in dem winzigen Segment, das Experimentalfilme im Bereich des umkämpften 16-mm-Filmmarkts, dem Bereich des *non-theatrical film*, errungen hatten. Vogel durchschaute die Ambivalenz der Strategie des Brüsseler Festivals. In seinem Bericht kehrte er – erstaunlich angesichts seiner persönlichen und wirtschaftlichen Interessen – das Versprechen des Experimentellen um in eine pessimistische Zukunftsprognose:

Ultimately, the fate of this movement is tied to the fate of cinema as a whole, to the fate of all art in a commercial society. The values of mass culture dominate in all media, but in none as much as in the medium of «family entertainment» – the cinema. The art of the moving image [...] may never be able to develop its full potential and may possibly be referred to by future generations as *the art that never was*.
(Vogel 1958, 183 [Herv. H. E.])

Vogels Vorhersage traf in einer Weise ein, die er nicht bedacht hatte und sich nicht wünschen konnte. Nur ein Jahr nach dem Brüsseler Festival erklärte Jonas Mekas, Filmkritiker, Filmemacher und Herausgeber der kleinen, aber einflussreichen Zeitschrift *Film Culture*, die Experimentalfilmbewegung für gescheitert und kündigte an, dass eine radikale Neuorientierung und Ausweitung des unabhängigen Films bevorstehe:

The only free film making being done was in the short experimental film. However, lately, it too has become sterile, and has been frozen into a genre. [...] To break the stifling conventions of the dramatic film the cinema needs a larger movement than that of the experimental film makers. We think that such a movement is about to begin.
(Mekas 1959, 1f.)

Mekas vertrat zu diesem Zeitpunkt eine Außenseiterposition. Cinema 16 hatte fast 7.000 zahlende Mitglieder, und die Experimentalfilmbewegung schien, zumindest in New York, so etwas wie eine institutionelle Kontinuität entwickelt zu haben. Die von der Filmemacherin Maya Deren – neben Amos Vogel eine der einflussreichsten Persönlichkeiten der Experimentalfilmszene – initiierte Creative Film Foundation verlieh jährlich undotierte, aber öffentlichkeitswirksame Preise an herausragende Produktionen, und es gab eine rege Abfolge von Diskussionsrunden und Symposien. Doch hatte Mekas offenbar eine unterschwellige Tendenz erkannt und trug selbst dazu bei, sie zu verstärken und letztlich durchzusetzen: 1960 organisierte er die New American Cinema Group, die sich zunächst aus Dokumentarfilmen und unabhängigen Spielfilmregisseuren zusammensetzte, sich schon bald aber stärker auf formal und inhaltlich

radikalere Experimentalfilme ausrichtete. Mit der 1962 gegründeten New York Filmmakers' Cooperative entwarf Mekas ein Gegenmodell zu Vogels marktwirtschaftlich organisiertem Cinema 16. Die Konkurrenz beschränkte sich nicht auf wirtschaftliche Aspekte; beide Organisationen wetteiferten auch um Filmemacher und Filme. Einer immer wieder vorgebrachten Anekdote zufolge entstand die Idee zur Gründung der Coop aus Vogels Weigerung, Brakhages *ANTICIPATION OF THE NIGHT* in den Verleih aufzunehmen (Mekas 1982/83, 127; Brakhage 2003, 5).

Die Konkurrenz der Coop setzte Vogels *film society* zu. Zuvor schon durch steigende Kosten und stagnierende Einnahmen in finanzielle Schwierigkeiten geraten, stellte Cinema 16 Mitte des Jahres 1963 den Aufführungsbetrieb ein. Bereits im Oktober 1961 war Maya Deren unerwartet mit nur 44 Jahren gestorben. Innerhalb weniger Jahre hatte sich damit die alternative Filmszene grundlegend gewandelt. Zusammen mit der wirtschaftlichen und institutionellen Neuorganisation rückte ein offen politischer und sozialrevolutionärer Anspruch in den Vordergrund. Vogel konnte über die in Brüssel vertretenen «angry young film makers» noch sagen, «their anger is on a subpolitical plane; it is an expression of generalized anguish and tension vis-à-vis an agonized society, not a call to action» (1958, 176). Das New American Cinema oder – eine Bezeichnung, die sich rasch durchsetzte – der Underground Film verstand sich in genau diesem Sinn als filmischer Aufruf zu revolutionärer Aktion. Mekas formulierte zugespitzt: «What's the use of cinema if man's soul goes rotten?» (1962, 14).

Mekas war die treibende Kraft des Underground Film, seine Texte und Organisationen prägten das Bild, auch wenn einzelne Filmemacher immer wieder dagegen protestierten. Doch kamen ihm Veränderungen der Kunstwelt, die immer stärker von der Idee einer autonomen Kunstsphäre abrückte, ebenso wie die zunehmend politisierten Emanzipationsbewegungen und Jugendkulturen der 1960er-Jahre entgegen. Ohne einen Nerv dieser Entwicklungen zu treffen, hätte Mekas seine Vorstellungen kaum durchsetzen können. Seine Idee fand Nachahmer in den USA, wie die 1966 von Bruce Baillie in San Francisco gegründete Canyon Cinema Cooperative. International regte der Underground Film in der zweiten Hälfte der 1960er die Gründung zahlreicher Filmkooperativen an: die London Filmmakers' Co-op, in der Bundesrepublik die Hamburger Film Kooperative oder die von Wilhelm und Birgit Hein initiierte Aufführungsorganisation X-Screen; das Modell der Kooperative wurde aber auch für die Formierung eines brasilianischen Underground-Kinos wichtig (Stam 1995).

Mekas' großes – aber uneingeständenes – Verdienst bestand, neben dem unermüdlichen propagandistischen Einsatz, darin, Sponsoren zu gewinnen. Der wichtigste Förderer des Underground Film wurde der Eisenbahnerbe Jerome

Hill. Hill war bereits in den 1950er-Jahren mit Dokumentarfilmen erfolgreich: ALBERT SCHWEIZER (1957) hatte einen Oscar erhalten, und bereits GRANDMA MOSES (1950) war für diese Auszeichnung nominiert worden. Mekas gelang es, Hill von der Bedeutung des New American Cinema zu überzeugen. Bis zu seinem Tod im Jahr 1972 ermöglichte dieser es ihm, Filmprojekte finanziell zu unterstützen, Filmprogramme auf internationale Tourneen zu schicken, öffentlichkeitswirksame Prozesse zu führen und vor allem die Ideen des Underground Film regelmäßig in *Film Culture* zu publizieren. Mekas und Hill hielten sich diesbezüglich lange Zeit bedeckt, da die Unterstützung im Widerspruch zum gewünschten Image einer sich selbst tragenden kooperativen Bewegung stand.⁴ Mekas verkündete 1964, zu einer Zeit, als er bereits auf substanzielle Unterstützung Hills rechnen konnte: «Let's keep our art free of any sponsorship, whoever the sponsor may be» (1972a, 114).

Bei dem auf Brüssel folgenden belgischen Experimentalfilmfestival, das 1963 in Knokke-le-Zoute stattfand, traten die amerikanischen Filmemacher unter der Flagge des Underground Film auf. Der Skandal um Jack Smiths *FLAMING CREATURES* (1963), der wegen Obszönität aus dem Festivalprogramm gestrichen und dessen von Mekas eigenmächtig durchgeführte Vorführung abgebrochen worden war, erhöhte noch die Publizität des Underground. Smiths auf abgelaufenem, kontrastarmem Schwarzweiß-Material gedrehtes – auch in technischer Hinsicht «unzulängliches» – Werk stellte eine phantasmagorische Orgie dar, mit Dragqueens, Vampiren, Großaufnahmen von Penissen, weiblichen Busen und tastenden Händen, die man als «Dokumentation» queerer Subkultur (Siegel 1997) und campartige Hommage an exotistische B-Pictures und Filmstars der 1940er-Jahre betrachten kann. Ganz im Sinn eines Guerilla-Kinos zeigte Mekas den Film nach der Ablehnung in seinem Hotelzimmer, unter den Zuschauern fanden sich Agnès Varda, Jean-Luc Godard und Roman Polanski. Zunehmend internationalisierte sich, auch infolge solcher inoffiziellen wie

4 In seinem Nachruf (1972b) allerdings würdigte Mekas Hills Verdienste um den Underground Film. Dessen Zahlungen an die «Friends of the New Cinema» im Zeitraum vom 10. Dezember 1963 bis zum 16. April 1965 beliefen sich auf \$ 46.255. Die Zeitschrift *Film Culture* erhielt zwischen dem 21. Februar 1962 und dem 6. Dezember 1963 insgesamt \$ 44.500. Die Summe errechnet sich aus Zahlungsbelegen in der Jerome Hill Collection (MoMA). Während der gesamten 1960er-Jahre unterstützte Hill die Institutionen des Underground Film / New American Cinema. Den Kontakt der Stiftung zu den Filmemachern unterhielt der Rechtsanwalt Allan A. Masur. Ein Brief Masurs an Stan Brakhage verdeutlicht, wie die Stipendienvergabe ablief: «Your work in experimental film has come to the attention of the Friends of the New Cinema, Inc., a non-profit organization of which I am the director. We believe your efforts merit support and, to that end, I am pleased to enclose a contribution to you from the Friends, in the sum of \$ 100» (Masur 1963, Jerome Hill Collection, MoMA). Ein Bericht über die «Friends of the New Cinema» erschien in: *Motion Picture Daily*, 23. September 1963, 5. 1964 richtete Hill die – heute noch als Jerome Foundation existierende – Avon Foundation mit Sitz in seinem Heimatort St. Paul ein, die *Anthology Film Archives* unterstützte.

aufsehenerregenden Verbreitungstaktiken, die Underground-Bewegung und erhielt zeitweise die Aufmerksamkeit einer breiten Medienöffentlichkeit. Der sexuelle Tabubruch stand – über seine publizistische Wirksamkeit hinaus – in direktem Zusammenhang mit der politischen Motivation wie kooperativen Organisationsform des Underground.

Die Idee der Filmkooperative ist, wie Sally Banes in ihrer wichtigen Studie zu New Yorker Künstlerkollektiven darlegt, als Teil einer umfassenderen soziopolitischen Neuausrichtung von Kunst am Anfang der 1960er-Jahre zu verstehen (1993, 78 und passim). Einen Aspekt bildete die Abkehr von Vorstellungen künstlerischer Autorität und kreativer Subjektivität in den Arbeiten etwa von John Cage oder Robert Rauschenberg. Damit verband sich, vor allem in der Kunst-, Theater- und Tanzszene, aber auch in Happening und Fluxus die Vorstellung nicht-hierarchischer künstlerischer Gemeinschaften und Ensembles. Künstlerische *Communitas* wurde zum utopischen Gegenentwurf repressiver Gesellschaftsordnungen und modernistischer Entfremdung. Ein wichtiges Modell bildete das von Julian Beck und Judith Malina bereits 1947 gegründete Living Theater, das sich als Schaubühne einer anarchistisch-pazifistischen Befreiungsbewegung verstand. Mekas stand im engen Kontakt mit Beck und Malina. Auch hielt er in *THE BRIG* (1964) die letzte Vorstellung des gleichnamigen Stücks in dem von der Steuerbehörde geschlossenen Living Theater fest. Wenngleich Mekas der Idee der *Communitas*, wie sie nicht nur das Living Theater, sondern auch die meisten anderen Künstlerkollektive antrieb, skeptisch gegenüberstand, teilte er doch die Vorstellung eines durch künstlerische Produktivität vorangetriebenen Kulturkampfs.

Durch ständige Konflikte mit den Ordnungsbehörden, die Mekas meist sogleich in der *Village Voice* und in *Film Culture* bekannt gab, trat der Underground Film als diejenige Richtung hervor mit dem «most urgent sense of itself as a subculture fully at war with the establishment» (Banes 1993, 76). Die Opposition richtete sich wesentlich gegen Institutionen einer heteronormativen Ordnung. Ihren deutlichsten Ausdruck fand sie in der eine polymorphe Sexualität feiernden *Communitas* von *FLAMING CREATURES*, aber auch den anderen Filmen, die Mekas einem subversiven «Baudelairean Cinema» zuordnete: *Ron Rices THE QUEEN OF SHEBA MEETS THE ATOM MAN* (1963), *LITTLE STABS AT HAPPINESS* (1959–1963) von Ken Jacobs sowie *BLONDE COBRA* (1963) von Bob Fleischner und Ken Jacobs (1972 [1963], 85f.). Gemeinsam war diesen Filmen die generelle Unterwanderung üblicher Muster von Sinnstiftung, außerdem der häufige Verweis auf queere Sexualität, ihre Missachtung von Konventionen filmischer Gestaltung (die sich in Über- und Unterbelichtungen, improvisierten Szenen, zerfallenden Dekors, willkürlich erscheinender Montage und dem spontan-assoziativen Redefluss der Off-Kommentare äußerte).

Zu dieser Gruppe von Filmen kamen, in einem etwas anderen, aber verwandten ästhetischen Register, noch die frühen minimalistischen Filme von Andy Warhol hinzu, die gleichfalls als Zeugnisse alternativer, queerer Lebensgemeinschaften (und queerer Ästhetik) betrachtet werden können (Crimp 2012), oder – mit sehr viel größerer Aufmerksamkeit für technische Aspekte filmischer Gestaltung – Kenneth Angers von massenkulturellen Motiven ausgehende Todes- und Sexualitätsphantasie *SCORPIO RISING* (1963). Als künstlerische wie soziale Praxis und zugleich utopischer Entwurf griff, so argumentiert Banes, der Underground (wie auch die zeitgenössischen Theater-, Tanz- und Kunstkollektive) in die Formierung sexueller und sozialer Emanzipationsbewegungen ein (1993, 137f.). In allgemeiner Weise antizipierte der Underground Film auch die «hedonistischen» Gegenkulturen der späten 1960er, die in der sexuellen Befreiung und der Erfahrungserweiterung durch Meditation oder Drogen Wege zur individuellen Erfüllung sahen und zugleich mit neuen Formen gemeinschaftlichen Zusammenlebens experimentierten.

Das Verhältnis zu marxistischen Studentenbewegungen allerdings war ambivalent. Dies wurde deutlich beim Festival von 1967 in Knokke-le-Zoute, als Studierende der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin und des Instituts für Filmgestaltung in Ulm Aufführungen von Experimentalfilmen unterbrachen und die vermeintliche politische Apathie der Filmemacher scharf kritisierten (Garcia Bardon 2013, 60f. Zoller 2008, 117f.). Aus Sicht der Studierenden, darunter Harun Farocki, Oimel Mai, Gerd Conradt und Holger Meins, führte die radikale Abkehr des Underground Film von Formen filmischer Repräsentation und expliziten soziopolitischen Inhalten in einen bürgerlichen Ästhetizismus zurück. Was diese politischen Filmemacher vollkommen ignorierten, war, wie Birgit Hein rückblickend feststellt, «die gesellschaftliche Relevanz von formal innovativer Kunst» (2003, 125). Der Underground Film, auch in seinen europäischen Varianten, erschien ihnen als eskapistische Richtung, welche die Augen vor der Wirklichkeit der repressiven Gesellschaftsordnung ebenso wie den imperialistischen Bestrebungen des kapitalistischen Systems verschließe, das in Vietnam sein wahres Gesicht zeigte. Die Vorstellung einer formalen Auseinandersetzung mit dem Medium widersprach ihrem – allerdings naiven und letztlich in der bürgerlichen Idee eines sozialen Realismus verwurzelten – Wunsch nach Dokumentation der tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse.

Diese vorwiegend europäische Perspektive, in die sich ein unreflektierter und pauschalisierender Antiamerikanismus mischte, blendet die entschieden politische Ausrichtung des Underground und auch die konstitutive Bedeutung dokumentarischer Ansätze für seine Filmästhetik aus. Nicht nur lieferten dokumentarische oder semi-dokumentarische Filme wie Lionel Rogosins *ON THE BOWERY* (1956) und *COME BACK AFRICA* (1959), John Cassevetes' *SHADOWS*

(1959), Alfred Leslies *PULL MY DAISY* (1959) oder Shirley Clarkes *THE CONNECTION* (1961) wichtige Anregungen für die anfängliche Konzeption des New American Cinema. Und nicht nur wurde Richard Leacock für seinen Beitrag zum Direct Cinema mit dem ersten «Film Culture Award» ausgezeichnet. Vielmehr durchzog den Underground eine Affinität zur Spontaneität einer, in die literarisch-künstlerische Bohème zurückreichende «beat glorification of everyday reality» (Wolf 1997, 129). Daraus leitete Mekas seinen romantizistisch-sozialrevolutionären Kunstanspruch für den Underground ab.

Anders als für die in Knokke-le-Zoute protestierenden Studenten waren die ästhetischen Strategien des Underground Film überaus attraktiv für die akademische Filmwissenschaft, wie sie sich Ende der 1960er-Jahre in den USA etablierte. Der Underground Film bot ein amerikanisches Modell für einen wesentlich auf europäischen Theoriekonzepten beruhenden ideologiekritischen Ansatz; ein Modell, das die theoretische Kritik an dominierenden Repräsentationsmodellen des Hollywood-Kinos in die tatsächliche Filmproduktion zu übertragen schien. Wenngleich das Verhältnis von Filmwissenschaft und Filmtheorie zum Underground Film und nachfolgenden Richtungen in den 1970er-Jahren nicht ohne Spannungen verlief, bestärkten sich die beiden Bereiche eine Zeitlang gegenseitig. Für den Underground Film öffnete sich an den Universitäten ein neuer Verleihmarkt, Filmemacher erhielten Lehraufträge und Professuren; der repräsentationskritischen Filmwissenschaft lieferte die alternative Filmproduktion einen Forschungsgegenstand, der den eigenen Zielen entgegenkam, und letztlich auch eine *raison d'être*.

Die breite öffentliche Wahrnehmung des Underground Film zu genau der Zeit, als sich die akademische Filmwissenschaft etablierte, hatte weitreichende Konsequenzen für die historische Erforschung des europäischen Avantgardefilms und sehr viel stärker noch der amerikanischen Experimentalfilmbewegung. Sie löste eine Welle von theoretischen und historischen Publikationen aus, die praktisch in ein Vakuum vorstießen. Die beiden zuletzt erschienenen englischsprachigen Bücher zu Experimentalfilm und Filmavantgarde waren der 1947 publizierte Katalog zur Filmreihe *Art in Cinema* des San Francisco Museum of Art, herausgegeben von Frank Stauffacher, und Parker Tylers 1960 veröffentlichtes *The Three Faces of the Film*. Gideon Bachmann hatte in den 1950er-Jahren eine umfangreiche Sammlung von filmografischen und biografischen Daten sowie Artikeln von Filmemachern, Kritikern und anderen Persönlichkeiten der Experimentalfilmszene zusammengetragen, die unter dem Titel «Experiment Midcentury» erscheinen sollte, jedoch nie veröffentlicht wurde.⁵

5 Im Juli 1957 verzeichnete Bachmann den Eingang der Beiträge von insgesamt 68 Filmemachern. Die Auswahl war international, amerikanische Filmemacher waren jedoch stark vertreten. 27 wei-

In den neueren Büchern wurde die Experimentalfilmbewegung der 1940er- und 1950er-Jahre dann nahezu ausschließlich aus der Sicht des Underground betrachtet. Zunehmend verengte sich die Perspektive auf wenige Filme und Filmemacher. Sheldon Renans *An Introduction to the American Underground Film* (1967) führt noch ein breites Spektrum von Arbeiten auf, doch grenzt Renan die gesamte Entwicklung vor dem Underground Film als leblos und zu eng an etablierte Künste angelehnt ab. Die frühere Experimentalfilmbewegung der 40er/50er Jahre sei um 1954 an ihr Ende gekommen. Wenngleich er zugesteht, dass einige «more talented individuals» weiterarbeiteten (1967, 97), schließt Renan damit im Prinzip sämtliche der 1958 in Brüssel gezeigten Filme aus seiner Betrachtung aus. Diese Tendenz, die Experimentalfilmbewegung lediglich als Vorläufer des Underground zu sehen, setzte sich fort in der von Gregory Battcock herausgegebenen Anthologie *The New American Cinema* (1967), Standish Lawders *The Cubist Cinema* (1975) und den von John G. Hanhardt beziehungsweise Annette Michelson herausgegebenen Ausstellungskatalogen *A History of the American Avant-Garde* (1974) und *New Forms in Film* (1974). Sie zeichnete sich gleichermaßen in den Publikationen ab, die im Umfeld der Londoner Filmmakers' Cooperative entstanden, David Curtis' *Experimental Cinema: A Fifty-Year Evolution* (1971), Stephen Dwoskins *Film Is...* (1975), Peter Gidals *Structural Film Anthology* (1976) und Malcolm Le Grice' *Abstract Film and Beyond* (1977). Auch deutschsprachige Publikationen, Birgit Heins *Film im Underground* (1971) sowie Hans Scheufl / Ernst Schmidts jr. enzyklopädische *Subgeschichte des Films* (1974), folgten dem Trend.

Ausnahmen von der allgemeinen Tendenz bildeten lediglich Jean Mitrys *Storia del cinema sperimentale* (1971), das den 1940er- und 1950er-Jahren größeres Gewicht einräumt, sowie Parker Tylers *Underground Film* (1969). Tyler formuliert scharfe Kritik an der ästhetischen Entgrenzung des Underground, in der er die vorherrschende Betrachtungsrichtung umkehrt. Wenngleich er weit davon entfernt ist, eine starre konservative Position gegen den Underground ins Feld zu führen, so gehen seine ästhetischen Prämissen doch auf die Auseinandersetzung mit Surrealismus, Hollywood-Kino und Experimentalfilm der 1950er-Jahre zurück. Er betrachtet in gewisser Weise den Underground Film aus der Perspektive des vorangehenden Experimentalfilms. Tylers Kritik lieferte einen potenziell fruchtbaren Beitrag zum theoretischen und historischen

tere, vorwiegend französische Filmemacher sind als angefragt vermerkt. Die Beiträge sind aufbewahrt bei Anthology Film Archives, allerdings verteilt auf die Ordner zu den jeweiligen Filmemachern. Im Rahmen der Recherchen für das vorliegende Buch habe ich versucht, das Korpus so weit wie möglich zu rekonstruieren. Während jedoch die filmografischen und biografischen Angaben nahezu vollständig vorhanden sind, konnten nur einzelne der beigefügten inhaltlichen Artikel ausfindig gemacht werden.

Verständnis des Verhältnisses von Experimentalfilm zu Underground Film, der jedoch in der Forschung kaum zur Kenntnis genommen wurde.

Mit der Veröffentlichung von P. Adams Sitneys *Visionary Film* (1974) verfestigte sich das Bild der Experimentalfilmbewegung der 1940er- und 1950er-Jahre. Sitneys Buch leistete etwas, das vorherigen Studien bestenfalls ansatzweise gelungen war: Es lieferte eine zusammenhängende Erzählung der Entwicklung unterschiedlicher Richtungen experimenteller Filmproduktion in den USA von den frühen 1940er-Jahren bis in die Gegenwart der 1970er-Jahre. Diese Erzählung verband sich mit einem teleologischen Deutungsrahmen. Sitney sah ein übergreifendes Muster, das den verschiedenen Tendenzen zugrunde lag: Sie alle zielten auf die Nachahmung menschlichen Bewusstseins: «The great unacknowledged aspiration of the American avant-garde film has been the reproduction of the human mind» (1974, 408). In einer fortschreitenden Entwicklungslinie sei es Experimentalfilmern zunehmend möglich geworden, diese filmische Imitation des menschlichen Bewusstseins reflexiv zu durchdringen. Die Stufen dieser Entwicklung bilden die Grundlage für Sitneys typologische Einteilung, die von Maya Derens «trance films» der 1940er bis hin zum «structural film» der frühen 1970er-Jahre reicht. Waren die filmischen Visionen, die Bewusstseinszustände imitieren oder evozieren sollten, zunächst noch durch eine im Bild gezeigte Figur vermittelt, so habe der «lyrical film» – eingeleitet durch Stan Brakhages *ANTICIPATION OF THE NIGHT* – diese Figur ausgeschaltet, um Kameraperspektive und künstlerische Vision zusammenzuschließen. Der «structural film» schließlich verkoppele die Wahrnehmung des Zuschauers mit der Materialität des Films und der Kinoapparatur.

Die prinzipielle Beobachtung, dass Filmemacher der 1940er- und 1950er sich intensiv mit Wahrnehmung und Bewusstsein auseinandersetzen, erweist sich immer wieder als zutreffend. Doch lässt sich daraus weder, wie Sitney behauptet, zwingend auf eine im Experimentalfilm fortdauernde romantizistische Tradition noch auf einen apolitischen Rückzug in die Innerlichkeit schließen. Anders als Renan fasst Sitney den Experimentalfilm der 1940er- und 1950er-Jahre nicht als gescheiterte und abgebrochene Bewegung auf, sondern als Teil einer kontinuierlichen Entwicklung, die selbst wiederum an einer über den Film hinausgehenden geistesgeschichtlichen Tradition teilhabe. In ihrem Bestreben, Bewusstseinsprozesse zu imitieren und reflexiv der Wahrnehmung zugänglich zu machen, führe die amerikanische Filmavantgarde Ideen einer von Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau und Walt Whitman im 19. Jahrhundert begründeten transzendentalistischen Romantik fort. Im Licht von Sitneys Erzählung erscheint der Experimentalfilm der Nachkriegszeit so als Teil einer legitimen amerikanischen Kunsttradition.

Sitney unterstreicht dies, indem er formale und konzeptuelle Ähnlichkeiten zur Malerei des Abstrakten Expressionismus herausstellt. Dass Kritiker

wie Harold Rosenblum den Abstrakten Expressionismus mit romantizistischen Malereitraditionen in Verbindung brachten, bestärkte dann wiederum Sitneys Idee einer Traditionslinie. Implizit und zweifellos unbewusst spiegelt seine These auch die Assoziation von Experimentalfilm und Abstraktem Expressionismus wider, wie sie in Brüssel im Rahmen ideologischer Strategien des Kalten Kriegs mobilisiert wurde. Zugleich erlaubt ihm die Analogie zur Malerei, den Experimentalfilm als *Avantgarde* darzustellen – ein Begriff, der weder im Diskurs des Experimentalfilms der 1940er- und 1950er noch im Underground Film eine nennenswerte Rolle spielte. Wie der Abstrakte Expressionismus so setze auch der Experimentalfilm die Tradition der europäischen Avantgarden aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Der Untertitel des Buchs untermauert diesen Anspruch: «The American Avant-Garde».

Die umfassende Synthese, die Sitneys Erzählung ermöglicht, ist mit einem schwerwiegenden methodischen Problem behaftet: Sitney kann nicht erklären, welche Kräfte die teleologische Entwicklung antreiben, die seine Erzählung vorsieht. Dieses Problem bildete von Anfang an den Kern der Kritik an *Visionary Film*. Aus der Sicht der in den 1970er-Jahren vorherrschenden ideologiekritischen Filmstudien hatte Sitney ein Bild des Experimentalfilms konstruiert, das gesellschaftliche Prozesse und politische Geschichte insgesamt ausschloss (Polan 1985, 65). Sein unmittelbar auf Konzepten modernistischer Medienspezifik und -reflexion aufbauender Ansatz erwies sich zudem als ungeeignet, die Tragweite postformalistischer Ansätze, vor allem eines Expanded Cinema, zu erfassen. Damit gerieten auch die engen Wechselbeziehungen zwischen Arbeiten des Expanded Cinema und Filmen, die Sitney der strukturalen Richtung zurechnete, aus dem Blick: ihre gemeinsame Fundierung in algorithmischen Anweisungen, das Zurücktreten des kreativen Subjekts, die neue Rolle des Künstlers als «Moderator» (Grundmann 2004) und auch die Auseinandersetzung mit der Materialität des Films.

Die von der London Film-Makers' Co-op ausgehende Kritik an Sitneys Konzept des «structural film» mit seinen metaphorischen Assoziationsmöglichkeiten trug kaum dazu bei, dieser Problematik zu begegnen. Verdichtet im Gegenkonzept eines allein auf die Reflexion der apparativen und materiellen Logik fokussierten «structural/materialist film», bewegte diese Kritik sich gleichfalls ausschließlich im Rahmen von Konzepten der Avantgarde/Kunstmoderne. Dies gilt auch für Peter Wollens einflussreiche These der «zwei Avantgarden». Wollen kontrastiert die formalistische Avantgarde der Filmkooperativen in den USA wie in Europa mit einer allein im europäischen Kino existenten Avantgarde, wie sie sich bei Straub/Huillet oder Jean-Luc Godard zeige, die von den Rändern des kommerziellen Kinos aus dessen ideologische Prinzipien angreife. Er fordert, prinzipiell konstruktiv, eine intensivere

dialektische Auseinandersetzung der beiden mehr oder weniger voneinander isolierten Richtungen (1975, 172 f.. Doch unfähig, auf Veränderungen künstlerischer wie filmischer Praxis und sich wandelnder Medienumwelten einzugehen, verfestigte die modernistische Position zugleich eine ebenso einseitige wie eurozentrische Perspektive, die alternative Formen filmischer Intervention in politische Zusammenhänge ausblenden muss. Dazu gehört etwa auch ein «drittes Kino» («Tercer Cine») mit bahnbrechenden Arbeiten wie *LA HORA DE LOS HORNOS* (1968) von Octavio Getino und Fernando Solanas (Stam 1980/81).

Die Verknüpfung von modernistischem Geschichtsnarrativ mit der Frage der Kanonbildung steht im Zentrum von Sitneys Ansatz. Das grundlegende Muster seines von individuellen «Autoren» vorangetriebenen teleologischen Narrativs bildet die Selbstbeschreibung und gängige kunstkritische Sichtweise der historischen Avantgarde. Innerhalb dieses Rahmens richtete sich Sitneys Darstellung stark an Filmemachern aus, die der New Yorker Filmmakers' Cooperative angehörten und von den 1970 gegründeten Anthology Film Archives in die Auswahl eines «Essential Cinema» aufgenommen worden waren. Einige zu Vorläufern erklärte Filmemacher – Maya Deren, Sidney Peterson, James Broughton – fanden darin einen Platz; doch lag der Schwerpunkt auf Filmemachern, die, wenn sie in den 1940er- und 1950er-Jahren bereits aktiv waren, unter der Ägide des Underground Film ihre Arbeit fortsetzten, etwa Kenneth Anger, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos oder Robert Breer. Dass Sitney selbst an der Auswahl der Filme für das «Essential Cinema» beteiligt war, nährte den Verdacht, es sei ihm in *Visionary Film* um die Kanonisierung einer bestimmten Richtung des Experimentalfilms gegangen, in deren Zentrum, unter Ausblendung einer Vielzahl alternativer Perspektiven, der Underground Film stand (Penley/Bergstrom 1978; Lehman 1985).

Die problematischen Aspekte von Sitneys Erzählung änderten wenig daran, dass sie sich in ihren Grundzügen anhaltend durchsetzte.⁶ Dies galt insbesondere für seine Darstellung der Experimentalfilmbewegung der 1940er- und 1950er-Jahre. Auch Kritiker seiner Methode übernahmen Elemente der Erzählung, und die zunächst an *Visionary Film* gerichtete Kritik des apolitischen und ahistorischen Ansatzes wurde auf die Experimentalfilmbewegung

6 Die Vorstellung, dass die Experimentalfilmbewegung mit den Arbeiten Maya Derens ihren Ausgang nahm, wurde erst durch die von Jan-Christopher Horak initiierten Forschungen zu alternativer Filmproduktion in den 1920er- und 1930er-Jahren ernsthaft in Frage gestellt. Horak verwendet zwar wie Sitney den Begriff der Avantgarde, doch versteht er diesen in einem sehr weiten Sinn, der von der Vorstellung einer übergreifenden historischen Teleologie und der Analogie zum Abstrakten Expressionismus abgekoppelt und damit besser geeignet ist, die Heterogenität experimenteller Filmproduktion zu erfassen. Horak versteht unter «Avantgarde»: «all [...] discursive practices outside the institutional mode of representation» (1995, 6).

selbst übertragen: «History, as we usually think of it, had become that which turned cinema away from itself» (Arthur 2005, 62). Erst in den 1980er- und 1990er-Jahren erschien eine Reihe von Studien, die politische, historische, kulturelle und feministische Aspekte experimenteller Filmproduktion in den Blick nahmen und das in *Visionary Film* gezeichnete Bild differenzierten (Polan 1985; James 1989; Rabinovitz 1991; Banes 1993; Horak 1995a). Sie markierten, wie Carroll argumentiert, «a shift from essentialism as the basic form of analysis and, at times, of commendation in film theory and art criticism to an emphasis on history as the privileged discursive framework» (1996, 313). Queer Studies / Cultural Studies setzten dies in ihren Erkundungen des politischen wie theoretischen Potenzials des Underground fort und erschlossen eine Fülle von neuem Quellenmaterial – insbesondere zu Jack Smith und Andy Warhol –, das die Grundlage einer umfassenden historischen Neubewertung bildete (Moon 1989; Suárez 1996; Wolf 1997; Siegel 1997; Tartaglia 2002; Crimp 2012).

Was diese Studien jedoch *nicht* leisteten, war genau das, was bereits die frühen Kritiker von Sitney gefordert hatten: eine über die Perspektive des Underground Film hinausgehende Betrachtungsweise. Auch David James, der in seinem Buch *Allegories of Cinema* (1989) eine für die nachfolgende Forschung bahnbrechende sozialhistorische Betrachtung des Experimentalfilms eröffnete, blieb der Ansicht einer Vorläuferrolle der Experimentalfilmbewegung für den Underground verhaftet. Dies kommt selbst noch in seiner neueren Studie *The Most Typical Avant-Garde* (2005) zum Tragen. Im Unterschied zum früheren Buch, das stark auf den Underground Film der 1960er konzentriert war, zeichnet James darin ein zeitlich weit gefasstes Spektrum von Netzwerken alternativer Filmproduktion in Los Angeles nach. Der geografische Schwerpunkt erlaubt es ihm, differenziert die Wechselbeziehungen von topografischer Spezifik, zeit-historischen Kontexten und der Entwicklung filmischer Konzeptionen zu verfolgen. James erweitert innerhalb dieses Rahmens auch den Blick auf Filme der 1940er- und 1950er-Jahre über den Kanon hinaus und erschließt Ansätze zu deren Neubewertung. Anstelle einer Kontinuität von Experimentalfilm und Underground sieht er einen radikalen Bruch. Doch auch hier scheint noch das etablierte Entwicklungsmodell durch: James zufolge initiierte Maya Derens *MESHES OF THE AFTERNOON* (1943) einen apolitischen Rückzug in die Innerlichkeit, der erst vom Underground überwunden wurde. Wie Sitney betrachtet auch James Derens Film als Ausgangspunkt für die Experimentalfilmbewegung der Nachkriegszeit:

After *MESHES*, avant-garde film became the dream of a struggle for psychosexual identity, and the avant-garde cinema began to think of itself as autonomous

and uninvolved with Hollywood, occupying a different reality and disconnected from the public realm. The effect of the Inquisition and the full repression of the Communist culture of the 1930s was the creation of a cinema of alienated bohemians, personally expressive but socially disaffiliated, in which the possibility of social engagement would be dormant until the mid-1960s.

(James 2005, 180)

In einigen neueren Studien wird diese Vorstellung stärker differenziert. Greg Fallor (2003) zeigt, dass die 1950er-Jahre keinesfalls nur die ruhige Vorbereitungsphase der stürmischen 1960er waren. Juan A. Suárez (2009) demonstriert am Beispiel der Gryphon Group um Willard Maas und Marie Menken eindrucksvoll die Verschränkung von Experimentalfilmbewegung und Underground. Melissa Ragona wiederum löst die Ästhetik der Oberfläche und die Kamerabewegungen von Menkens Filmen aus dem Diskurs zum Abstrakten Expressionismus heraus (2007). Insgesamt aber bilden die 1940er- und 1950er-Jahre einen blinden Fleck, der zwar für die gängigen Vorstellungen des Experimentalfilms von zentraler Bedeutung ist, sich aber der Sicht der herrschenden historischen Konzeptionen (weitgehend) entzieht.

Aus der Perspektive des Jahres 1958 war das Festival in Brüssel ein Höhepunkt kultureller Anerkennung und öffentlicher Aufmerksamkeit für die amerikanische Experimentalfilmbewegung. Doch aus der Rückschau markiert das Festival nicht nur einen konzeptionellen wie institutionellen Wendepunkt, sondern auch den Beginn eines Marginalisierungsprozesses. Die sich in Brüssel verdichtende und zweifellos von vielen Filmemachern angestrebte Assoziation mit der Bildenden Kunst leistete filmhistorischen Modellen Vorschub, welche die beim Festival noch hervortretende Vielschichtigkeit der Experimentalfilmbewegung in fataler Weise auf wenige Positionen reduzierte und letztlich entleerte. Der tschechisch-britische Regisseur Karel Reisz griff diesen Aspekt bereits in einer Besprechung des Brüsseler Festivals auf. Er lobte die Filme der «professional filmmakers» europäischer Bewegungen wie der Nouvelle Vague und des (von ihm mitbegründeten) Free Cinema, die die Filmindustrie von innen heraus zu verändern suchten – eine Idee, die anfangs auch Mekas' Vorstellung des New American Cinema beflügelte. Dieser Tendenz stellte Reisz die leerlaufenden Arbeiten einer «self-enclosed, sterile *avant-garde*» gegenüber (1958, 234), wie sie sich beispielhaft in den Filmen Brakhages manifestiere:

The six films of Stan Brakhage, favourites with the selection jury who gave them a collective prize, give one the sense of the medium directing the filmmaker. Fortuitous effects of rapid camera movement (ANTICIPATION OF THE

NIGHT runs silent, for 40 minutes and I can recollect not a single sharp, static image in it), edge-fogging, soft focus are all happily accepted as significant. [...] Brakhage undoubtedly has the eye of a film-maker; but his films remain private because their slap-dash technique only allows them to speak on a dry, theoretical, «Oh *that's* what he means» sort of level. (Reisz 1958, 232 [Herv. i. O.])

Die später filmhistorisch verdichtete Auffassung des Experimentalfilms als Avantgarde trug zusammen mit den institutionellen Veränderungen Anfang der 1960er-Jahre dazu bei, einen großen Teil der Experimentalfilmproduktion der 1940er- und 1950er aus dem kritischen und akademischen Diskurs zu verdrängen. Gewiss, Stan Brakhage und Kenneth Anger wurden zu tragenden Figuren des Underground Film, und ihre Arbeiten bilden den Kernbestand eines Kanons des amerikanischen Experimentalfilms. Viele der Filmemacher aber, deren Werke in Brüssel gezeigt wurden, gerieten schon bald in Vergessenheit. Dies ist nicht allein auf einen gewöhnlichen historischen Auswahlprozess zurückzuführen; selbstverständlich gab es ästhetisch wenig überzeugende, uninspirierte Filme, und kaum ein anderer Film griff so radikal und wegweisend in Vorstellungen filmischer Bildlichkeit ein wie ANTICIPATION OF THE NIGHT. Doch selbst ein Brüsseler Preisträger wie Hilary Harris erfuhr wenige Jahre später – zumindest als Experimentalfilmer – kaum noch Aufmerksamkeit. Zahlreiche Filmemacher hörten auf zu produzieren, als Cinema 16 den Betrieb einstellte und sie, wie sich Robert Vickrey (2008) erinnert, keine Aufführungs- und Verleihmöglichkeiten mehr sahen. Für viele von ihnen bot die Filmmakers' Cooperative keine Alternative. Andere beteiligten sich an der Kooperative, konnten dort jedoch mit ihren Arbeiten nicht Fuß fassen oder waren, wie Stan Vanderbeek und Gregory Markopoulos, zunächst intensiv engagiert, zogen sich aber Mitte der 1960er-Jahre zurück. Ästhetische Praktiken, theoretische Ansätze und Rhetoriken veränderten sich, filmische Œuvres brachen ab und verschwanden aus dem kritischen wie akademischen Diskurs. So betrachtet wurde der Experimentalfilm der 1940er- und 1950er-Jahre, wie Amos Vogel vorausahnte, tatsächlich zu «the art that never was».

Keine Studie kann den Verlauf theoriegeschichtlicher und (film-)historiografischer Prozesse rückgängig machen. Aber es ist möglich, die Blickrichtung zu wechseln, eine alternative Perspektive einzunehmen. Eine solche Perspektive möchte das vorliegende Buch aufzeigen. Es nimmt Ansätze des Experimentalfilms in den Blick, die in dem Maße aus dem Diskurs verdrängt wurden, wie sie sich vorherrschenden filmhistorischen Erzählungen und Konzepten entzogen. In ihrer Andersartigkeit spiegeln diese Ansätze jedoch stets auf die dominierende Version zurück, sie widerlegen sie nicht, sondern fügen ihr Aspekte

hinzu, die ihre Wahrnehmung verändern und ihre Grenzen aufzeigen können. Drei ineinandergreifende Gesichtspunkte erscheinen mir dabei besonders wichtig. Sie bilden den Schwerpunkt dieser Untersuchung:

1. die Ausdifferenzierung ästhetischer, diskursiver und ökonomischer Strategien der Experimentalfilmbewegung im Kontext des 16-mm-Filmmarkts;
2. die filmische Reflexion von Wahrnehmung, Bewusstsein und Repräsentation im Kontext enger persönlicher Netzwerke als Auseinandersetzung mit allgemeineren politischen, intellektuellen und medialen/technologischen Formationen;
3. die Wechselbeziehungen von Filmästhetik, Theoriebildung und der Genese filmhistorischer Narrative.

Dieses Buch handelt also ebenso von Experimentalfilmern und ihren Filmen wie von der Entwicklung filmhistorischer und -theoretischer Konzepte. Der Kontext des 16-mm-Filmmarkts ist insofern aufschlussreich, als er das Bild der Experimentalfilmbewegung – das Selbstbild vieler Filmemacher und das in der akademischen Forschung vorausgesetzte Bild – als einer Avantgarde im Sinn der klassischen Moderne stört: Er durchkreuzt die Vorstellung, dass Experimentalfilm sich wesentlich in Opposition zum Hollywood-Kino definiert ebenso wie die Analogie zu Autonomievorstellungen in den traditionellen Künste und im Film.⁷ Zwar berufen sich Experimentalfilmer wie Kritiker immer wieder auf diese Analogie, doch zugleich spielt sich die Produktion, Vermarktung und Rezeption der Filme in einem Bereich ab, der grundlegend von den institutionalisierten Praktiken der Kunstwelt abweicht.

Gleichermaßen entzieht sich der Experimentalfilm dem in den Avantgarden ursprünglich angelegten dialektischen Gegenpol zur Kunstautonomie: Anstatt Kunst und Leben in einer neuen, der herrschenden Ordnung radikal entgegengesetzten Weise zu verschmelzen, verschränkt sich das Feld des Experimentalfilms mit eben jener Ordnung. Abstraktion etwa, die so etwas wie einen Extrempunkt künstlerischer Autonomie und zugleich radikaler Andersartigkeit markieren könnte, wurde intensiv im Bereich der *films on art* rezipiert und erhielt dadurch einen didaktischen Verwendungszweck. Dass in solchen inhärenten Widersprüchen die Grenzen von elitärer Hochkunst und Massenmedium oder auch von Hochkunst und Gebrauchsfilm in einer Weise verschwimmen, wie sie charakteristisch für das ist, was üblicherweise unter dem Begriff «postmoderne Ästhetik» behandelt wird, ist, wie ich im Verlauf des

7 Natürlich war es ein Ziel schon der historischen Avantgarden, die Autonomie bürgerlicher Kunst zu überwinden. Doch scheiterten sie, wie Peter Bürger demonstriert, an eben diesem Anspruch. Bürger bezeichnet es als «historische Tatsache, [...] daß die gesellschaftliche Institution Kunst sich gegenüber dem avantgardistischen Angriff als resistent erwiesen hat» (1974, 78).

Buches zeigen möchte, kein Zufall. Es geht aber nicht darum, in Experimentalfilmen eine Spätmoderne oder eine frühe Postmoderne aufzudecken oder sie als historische Vorläufer späterer künstlerischer und theoretischer Entwicklungen zu behandeln (was, wie Christa Blümlinger argumentiert, ohnehin «eher in einen argumentativen Zirkel» führt [2009, 54]); vielmehr widersetzen sich diese Filme einer eindeutigen Zuordnung und Periodisierung im Rahmen der Kategorien von Moderne und Postmoderne – und können gerade deshalb zu einer differenzierten Sicht ästhetischer wie epistemischer Umbrüche der Nachkriegszeit beitragen.

Experimentalfilm wurde nicht nur retrospektiv zu einer «art that never was». Er entzog sich in wesentlichen Aspekten auch zeitgenössischen Vorstellungen dessen, was man als (Avantgarde-)Kunst kategorisierte: Er wurde also nicht nur zu einer Kunst, die es nicht gab, sondern war in diesem Sinn auch niemals «Kunst» (was keinesfalls als Urteil über die ästhetische Qualität einzelner Filme zu verstehen ist). Dem unübersehbaren Bestreben vieler Filmemacher um die Akzeptanz ihrer Arbeiten als Kunst standen ihre von der Kunstwelt gänzlich verschiedenen institutionellen Praktiken gegenüber. Ihre Rhetorik der Kunst vermischte sich mit einer Ökonomie und Rezeption, die von der etablierten Kunstwelt ausgeschlossen war: Filme ließen sich, im Unterschied zu Gemälden, nur schwerlich als museale Objekte behandeln oder auf dem Kunstmarkt verkaufen; die apparativen, logistischen und situativen Voraussetzungen ihrer Vorführung entzogen sich gängigen Formen der Kunstpräsentation, -rezeption und -zirkulation.

Gerade in ihrem unsicheren Status aber ist die Experimentalfilmbewegung aufschlussreich. Ohne den konservativen Impuls etablierter Institutionen zeigten sich in ihr viel früher als in den anderen Künsten Umbrüche und Verwerfungen, die bis in die Gegenwart weiterwirken. Bedeutsam wurden diese Umbrüche in den engmaschigen persönlichen Netzwerken, auf welche die Experimentalfilmer angesichts fragiler institutioneller Strukturen in besonderer Weise angewiesen waren. Diese Netzwerke stehen – im Unterschied zu der (nicht zuletzt durch die Kunstanalogie bedingten) autorenzentrierten Forschung zum Avantgardefilm – im Vordergrund der vorliegenden Untersuchung. Was aus der Perspektive von Avantgarde-Theorien des Experimentalfilms als un- oder apolitischer Rückzug in die Innerlichkeit erscheint, kann so auch als spezifische Auseinandersetzung innerhalb überschaubarer Gruppen individueller Künstler mit einer sich verschärfenden Krise von Konzepten der Identität, Geschichte und Repräsentation vor dem Hintergrund zerfallender ideologischer und ästhetischer Modelle betrachtet werden.

Wenn subjektives Bewusstsein und kreative Imagination in diesem Zusammenhang eine Rolle spielten, dann nicht in dem affirmativen Sinn, den die

Avantgarde-Theorien vorsehen. Vielmehr wurden Bewusstsein, Wahrnehmung, Bedeutung und Referenz selbst zu problematischen und unsicheren Konzepten. Dies nahm gegen Ende der 1950er-Jahre nochmals eine neue Dimension an in einem Umbruch, den ich als «romantische Wende» bezeichnen möchte. Mit der zunehmenden Politisierung der Experimentalfilmbewegung im Underground Film kehrte die Vorstellungen einer individuellen kreativen Vision und eines transzendentalen Subjekts zurück. Dies geschah in paradoxer Weise unter dem Vorzeichen der Entgrenzung von Bewusstsein und Identität. Die Rezeptionsbedingungen und Diskurse des Experimentalfilms verschoben sich, auch für Filmemacher wie Brakhage, Anger oder Markopoulos, die im Underground Film weiterarbeiteten. Ihre Arbeiten verdeutlichen exemplarisch die biografischen wie filmästhetischen Kontinuitäten, die über den diskursiven Wandel hinweg fortliefen. Der neue Deutungsrahmen aber, der ein romantisches Konzept der Befreiung des Bewusstseins durch Kunst mit einem revolutionären politischen Anspruch verknüpfte, bildete fortan den Ausgangspunkt für die filmhistorische und -theoretische Auseinandersetzung mit der gesamten Experimentalfilmbewegung. Filmästhetische Neuerungen, Künstlertheorien und rhetorische Strategien verknüpften sich mit akademischen Konzepten.

Zurückzugehen hinter die vom Underground geprägten historiografischen Konzepte kann einen Aspektwechsel bewirken; einen Aspektwechsel im Sinne Wittgensteins, der es ermöglicht, ein neues Muster zu sehen – das alte Muster bleibt als solches unberührt, erscheint aber in neuem Licht: «Der Ausdruck des Aspektwechsels ist der Ausdruck einer neuen Wahrnehmung, zugleich mit dem Ausdruck der unveränderten Wahrnehmung» (1984, 522f.. Vergleiche spielen dabei, wie Wittgenstein im Hinblick auf Physiognomien anmerkt, eine zentrale Rolle: «Ich betrachte ein Gesicht, auf einmal bemerke ich seine Ähnlichkeit mit einem andern. Ich *sehe*, daß sich nichts geändert hat; und sehe es doch anders. Diese Erfahrung nenne ich «das Bemerkens eines Aspekts»» (ibid., 518). Gerade in seiner Randstellung, seiner film- und kunsthistorischen Nichtexistenz als «the art that never was», kann der Experimentalfilm eine alternative Perspektive nicht nur auf gängige film- und kunsthistorische Erzählungen einer bedeutenden Umbruchphase sowohl ästhetischer als auch epistemischer Paradigmen werfen. Vielmehr bietet er auch den Ausgangspunkt für eine differenzierte Sichtweise auf theoretische Konzepte, die sich mit diesen Narrationen verbinden: das Konzept der Avantgarde, die Beziehungen von Moderne zu Postmoderne, das Verhältnis von technologischem Massenmedium und etablierter Kunstwelt sowie die Verbindung von filmischem Dispositiv und Historizität. Diese Konzepte erhalten neues Gewicht vor dem Hintergrund eines Wandels des Filmischen oder, genauer, seiner theoretischen Verortung unter den Vorzeichen von Digitalität und Postkinematografie.